



Das andere Uebungs-Exempel.

§. 4. Das folgende Exempel soll aus *c dur* im ganzen Tact seyn; da wir uns denn wieder am meisten mit den Sexten-Griffen beschäftigen wollen, sonderlich mit der $\frac{6}{5}$. Es kommen diese Griffe allenthalben am meisten vor; ein Anfänger darf auch nicht denken, daß alle Bässe bey Concerte, Trios &c. so stark beziffert sind, ach nein! wer diese Exempel Tactmässig spielen und die Griffe derselben fertig treffen kan, der wird im Stande seyn manches Concert begleiten zu können.







Anmerkungen.

Vom Griff $^{6}_{5}$

1. Ob wohl fast alles, was in diesem Exempel vorkömmt, aus dem vorigen leicht einzusehen ist, so wollen wir uns doch noch ein wenig beym Griff $^{6}_{5}$ aufhalten, als welcher hier über dreyssig mal zu nehmen ist. Bald ist im Griff $^{6}_{5}$ die Quinte eine vollkommene Quinte, die aber sich alsdenn eben so wohl, wie die kleine Quinte, der Resolution unterwerfen und unter sich gehen muß; bald ist hier die kleine Quinte. Es wird dieser Griff sehr oft gefunden **über die Quarte** des Tones, darin man moduliret oder spielet, und über das *Semitonium* **unterwerts** oder **Septime major** des Tones. Als hier stehet dieser Griff über die Quarte des Tones Tact 1. über *f*. Das Stück ist aus *c dur*, und *f* ist die Quarte des Tones (nemlich *c*). Tact 3. weichet das Stück in *g dur*, *c* als die Quarte des Tones (nemlich *g*) hat deswegen $^{6}_{5}$. Tact 16. ist in *a moll* ausgewichen, nun ist *d* die Quarte von *a moll*, dahero denn über der Viertel-Pause, die noch wie *d* anzusehen, $^{6}_{5}$ stehet. Tact 18. ist die Ton-Art *g dur*, *c* ist die Quarte von *g*, dahero hat die letzte Hälfte derselben $^{6}_{5}$ über sich. Tact 20. ist wieder *c dur*, dahero hat *f* auch $^{6}_{5}$ über sich. Tact 22. ist in *b dur*, weil nun *es* die Quarte zu *b* ist, so finden wir abermal $^{6}_{5}$ darüber. Tact 24. weichet das Stück in *d moll*, dahero hat *g*, als eine Quarte zu *d*, den Griff $^{6}_{5}$ u. s. w. Es findet sich dieser Griff auch über das Semitonium unterwerts aller dur- und moll-Töne, als hier Tact 2. ist *h* das Semitonium unterwerts von *c dur* daraus das Stück ist. Tact 5. ist *cis* das Semitonium unterwerts von *d dur*, darin dieser Tact ist, und hat daher $^{6}_{5}$. Tact 6 bis

und dessen Sitz.

10. ist

10. ist man in *e moll*, da ist nun *dis* das Semitonium unterwerts und hat $^{6}_{5}$, *gis* ist das Semitonium unterwerts von *a moll* und hat daher Tact 14. $^{6}_{5}$; *a* ist das Semitonium unterwerts von *b dur* und hat Tact 22. den Griff $^{6}_{5\natural}$ u. s. w. Wann sich der Griff $^{6}_{5}$ über das Semitonium unterwerts befindet, so ist die Quinte immer klein; befindet sie sich aber über der Quarte des Tones, so ist sie eine vollkommene 5 und resolviret unter sich. Wir haben im 2ten Cap. dieses Abschnitts §. 17. sqq. gesagt, wie die Quarte minor in dur und moll oft zierlich um einen halben Ton erhöhet wird; alsdenn ist im Griff $^{6}_{5}$ die Quinte zur Quarte des Tones auch eine kleine Quinte.

Von der Quinte im Griff $^{6}_{5}$, wie sie ihre Resolution immer haben muß.

2) Es darf die 5 beym Griff $^{6}_{5}$ auch wohl unpräpariret hereintreten, und zwar ohne Unterscheid, die kleine so wohl als die vollkommene Quinte, wie in unserm Exempel Tact 2, 10, 21 und 31. sonsten ist sie hier allezeit vorbereitet. Gemeiniglich gehet der Baß hernach einen Grad in die Höhe, als Tact 1, 2, 12, 15, 16, 18 2c. oder fällt einen kleinen halben Ton herunter, als Tact 21, woselbst nach *H* mit der $^{6}_{5}$, *B* mit $^{4}_{2}$ folget (vide Cap. VI. §. 31.); oder es wird der Baß auch wohl gebunden, wie wir Tact 11 und 12 sehen; es wird ferner die Resolution der 5 wohl durch eine Verwechselung der Stimmen aufgehalten, als hier Tact 3, 5, 6 und 10. Ob nun gleich die Quinte nicht in der folgenden Baß-Note ihre Resolution findet, sondern in einer andern Dissonans wieder verwandelt wird, so muß sie doch in der Stimme worin sie gelegen liegen bleiben, und darin auch resolviren, wie hier in angezeigten Tacten denn auch geschehen ist. Wer hier Tact 3 über *A* keine 7 machen wolte, der benähme der 5 ihre Resolution, als:



Hier ist nun gar keine Resolution der 5 im Griff $^{6}_{5}$ zu *c*; denn nach $\bar{g}$ muß $\overline{fis}$ nicht aber erstlich *a* folgen, dahero muß *g* im Griff zu *A* noch liegen bleiben und bey *d* geschicht die Resolution der Quinte alsdenn Regel-mässig in der Tenor-Stimme. Wenn also der Baß so, wie das kleine Exempel zeiget, beziffert wäre, daß nemlich über *A* keine Signatur stünde, so würde ein verständiger Accompagnist doch die 7 zu *A* nehmen, und die 5 nicht eher fahren lassen, bis sich Gelegenheit zeigte zur Resolution derselben.

Von der Stimmen-Verwechselung bey der Resolution einer Dissonanz.

3) Wir haben in diesem Abschnitt Cap. VI. §. 27. (bald am Ende) in der Rand-Glosse gesagt: **durch die Stimmen-Verwechselung geschicht keine** *Resolution*; da wir denn solches auch deutlich gezeiget haben, wie die Resolution der Dissonans nur dadurch aufgehalten wird, und hernach doch in eben derselben Stimme resolviren muß, diß hat nun auch seine völlige Richtigkeit und ist von einem jeden Accompagnisten wohl zu merken. Indessen muß ich einem Liebhaber doch noch einen kleinen Begriff beybringen, von einer **Verwechselung der Stimmen, darin die** *Resolution* **einer Dissonans enthalten ist.** Sehen wir in unserm Exempel die letzte Note des 8ten und die erste Note des 9ten Tactes im Baß an, so ist im 8ten Tact *dis* mit $\frac{6}{5}$ und zu Anfang des 9ten Tactes haben wir *H* mit dem Griff $\frac{6}{4}$. Diß heißt nun auch eine Verwechselung der Stimmen, aber es ist eine solche Stimmen-Verwechselung, darin die Resolution der 5 zu *dis* enthalten ist: denn die 5te zu *dis* das $\bar{a}$ resolviret im Discant regelmässig unter sich, der Baß aber nimt doch einen andern Ton als bey einer ordinairen Verwechselung der Stimmen (vide 1ten Abschn. Cap. XII. §. 8—16. item 2ten Abschn. Cap. VI. § 27. (q.) geschicht, und geschicht hier also eine Verwechselung der Stimmen bey der Resolution selbst; denn an statt daß der Baß hätte *e* haben sollen, nimt er aus dem Griff zu *e* die Quinte *H* mit $\frac{6}{4}$. Es gibt aber noch eine andere Art der Stimmen-Verwechselung, worin die Resolution einer Dissonans auch geschicht, da nemlich der Baß den Ton **um eine Octave tieffer** nimt, den der Discant eigentlich hätte haben sollen, und da der Discant hingegen den Ton **um eine Octave höher** nimt, den der Baß eigentlich hätte haben sollen, wir wollen solches kürzlich in einem Exempel zeigen:

Durch ein Exempel erläutert.



Tact 1. hat *fis* $\frac{6}{5}$, die Quinte zu *fis* lieget hier oben und ist $\bar{c}$, nun solte die Quinte unter sich resolviren, und nach $\bar{c}$ solte also $\bar{h}$ folgen, so wäre die Resolution richtig, hier aber nimt der Baß statt *g* das *h* und der Discant gehet herauf ins $\bar{\bar{d}}$. Weiter, *a* hat $\frac{7}{4}$, die Septime zu *a* ist $\bar{g}$ im Alt, aus diesem $\bar{g}$ solte nun $\overline{fis}$ werden, und der Baß solte *a* behalten, an dessen statt aber nimt er dem Alt das $\overline{fis}$ und überläßt ihm sein *a*, das heißt nun eine Verwechselung der Stimmen in der Resolution, oder eine verwechselte

Reso-

Resolution. Im 2ten Tact hat *d* die 7, welche $\bar{\bar{c}}$ ist, diese 7 solte nun unter sich resolviren ins *b*, allein der Baß nimt das *b* und läßt dem Discant dafür sein *d*, welches der Baß hier mit der Signatur $\frac{6}{4}$ hätte behalten sollen; eben so machts der Baß im 3ten Tact und nimt dem Discant das $\bar{\bar{c}}$, gibt ihm dagegen das $\bar{\bar{e}}$. In eben diesem Tact hat *d* $\frac{6}{4}$, die 4 zu *d* nemlich $\bar{g}$ solte nun unter sich in $\overline{fis}$ resolviren, allein diß *fis* wechselt der Baß mit seinem *d* wieder ein, ist also die Resolution der Quarte zu *d* im Griff gar nicht zu sehen, sondern steckt im *fis*, welches der Baß hat. Tact 4 hat *e* eine 7. Diese 7 zu *e* ist *d*, und lieget im Alt, nun hätte der Baß stehen bleiben sollen ins *e*, damit die 7 in der 6 zu *e* in $\bar{c}$ im Alt hätte können resolviret werden, allein der Baß nimt hier abermal das *c* und läßt dem Alt sein gehabtes *e*. Im letzten Tact hat *A* eine 7, diß *A* hätte nun sollen stehen bleiben und eine 6 über sich haben, allein an statt dessen nimt der Baß dem Discant sein *fis* wiederum ab, und gibt ihm dafür sein *A*. Das ist nun eine verwechselte Resolution. Wir wollen diß Exempel ohne solche Verwechselung hersetzen, damit man eines gegen das andere halten kan.

Das vorige Exempel ohne Stimmen-Verwechselung.



Ich habe diese Verwechselung der Stimmen bey der Resolution hier nur anzeigen wollen, sie gehöret eigentlich zu den Regeln der Composition, und wenn einem Accompagnisten ein solcher Baß vorkommen solte, so siehet er doch dahin, daß die Lage seiner rechten Hand so mag beschaffen seyn, daß die Resolution einer jeden Dissonans in derselben geschehen möge, und könte etwa also herauskommen:

Wie es aber zu accompagniren ist.



Es gibt aber der Componist dem Baß eine solche verwechselte Note, um der Melodie des Basses willen, damit der nicht immer so nackend und schlecht einher gehen möge. Ich darf anietzo mich nicht länger dabey aufhalten, genug, wenn ein Liebhaber nur hat eingesehen und verstanden, was man durch Verwechselung der Stimmen, Verkehrungen und Umwendungen (als welche drey einerley Ding anzeigen) der Partien meynet. Wir wenden uns noch ein wenig wieder zu unserm Exempel.

Wenn $^6_5$ etliche mal nach einander stehet.

4) Es kan der Griff $^6_5$ auch etliche mal nach einander folgen, wenn nemlich der Baß Terzien-weise fället, wie Tact 13, 14 und 15 zu sehen, da aus der Terzie des vorigen Sext-Quinten-Griffes die Quinte zum folgenden Sext-Quinten-Griffe wird, indessen resolviret hier doch eine iede Quinte gebührend unter sich.

Wann bey $^6_5$ die Octave zu nehmen.

5) Ordentlich gehöret zu $^6_5$ nur die 3, indessen wird auch die Octave noch mit hinzu genommen, wenn nemlich durch diese Octave eine folgende Dissonans präpariret oder eine vorhergegangene Dissonans resolviret werden muß, als Tact 20 mußte zu *f* die Octave mit genommen werden, damit die 7 zu *g* möchte präpariret seyn, item Tact 24 mußte ebenfalls im Sext-Quinten-Griff zu *g* die Octave seyn, als woraus die Septime zu *a* präpariret ist. Tact 16 muß zu *d* die None resolviret werden, diese Resolution aber kan nun nicht anders allhier geschehen, als wenn ich zu $^6_5$ die 8 mit nehme, Tact 18 haben wir denselben Gang, allein um einen Ton tieffer. Wenn die Octave zu $^6_5$ genommen wird, so ist die Lage am besten wenn die 5 oben, die 6 unten und also die 8 und 3 in der Mitte liegen, hier aber muß um der vorhergegangenen None willen die Octave oben liegen.

Schlechteste Lage der rechten Hand beym Sexten-Griff.

Ueberhaupt ist es bey allen Sexten-Griffen die schlechteste Lage, wenn die Octave in der obersten Stimme lieget, denn es ist immer besser (so lange es nemlich die Folge nicht schlechterdings haben will) daß die Octave in einer von den beyden Mittel-Stimmen ist. Indessen muß ein ieder selber beurtheilen lernen, welche Lage iedesmal am besten ist.

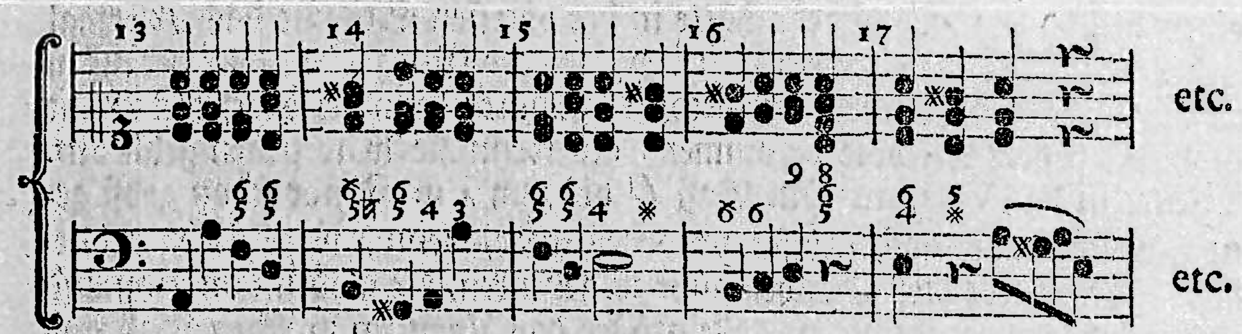
Warum die rechte Hand zuweilen ihre Lage verändert und in die Höhe gehet.

6) Wir haben gehöret, daß man immer den nächstgelegenen Griff nehmen muß, nach dieser Regel müßte ich nun die rechte Hand nicht bewegen, wenn etwa zwey Töne ihren Griff unverändert behielten, als Tact 2, haben wir den Accord zu *c* zweymal, Tact 4 bleibt *d* und *g* zweymal, und so auch Tact 8 das *e*, und Tact 13 das *a*. Nun will ich die Ursache anzeigen, warum ich hier den ersten Griff nicht unverrückt zur 2ten Note behalten habe. Tact 2 habe ich in dem andern Accord zu $\bar{c}$ die Terzie oben genommen, hier hätte nun bey dem andern $\bar{c}$ die Octave wohl wieder oben bleiben können, alsdenn aber wäre zu *h* die Terzie oben und die 6 und 5 unten zusammen liegend gekommen, welches so gut nicht ist, als wenn sie zerstreuet, die 5 oben und die 6 unten liegen; alle Stimmen bekommen auch einen

einen bessern Gang. Tact 4 hätte in der obersten Stimme das $\bar{\bar{d}}$ viermal stehen bleiben können, allein weil bey *g* wieder Gelegenheit war herauf zu gehen, so habe die Accorde verwechselt, dadurch denn die oberste Stimme auch eine bessere Melodie bekommen, als wenn sie wäre stehen geblieben. Weiter ist das Vacuum vom Baß *D* bis zum $\bar{a}$ im Tenor schon groß genug, welches aber noch grösser geworden wäre, wenn $\bar{a}$ wäre stehen geblieben. Der verdeckten Octaven nicht zu gedenken, die alsdenn im Baß und Tenor wären vorgekommen. Je grösser das Vacuum zwischen Baß und Tenor ist, ie mehr fallen dergleichen verdeckte Octaven ins Gehör; da hingegen diese Octaven, welche sich hier zwischen dem Baß und Alt befinden, so nicht ins Gehör fallen und auch erlaubter sind. Tact 8 ist im andern Accord zu *e* die Quinte oben genommen, wäre diß nicht geschehen, so wäre die Fortschreitung der rechten Hand folgender Gestalt gewesen:



Hier gehet Tact 11 die rechte Hand bis ins $\bar{\bar{g}}$, welches ein wenig zu hoch ist: das Vacuum zwischen dem Baß und Tenor ist auch grösser dadurch geworden. Weiter ist der Griff $\frac{6}{5}$ nicht zerstreuet, sondern die 6 und die 5 liegen hier immer bey einander, welches alles in unserm Exempel, da wir im 8ten Tact im Accord zu *e* herunter fallen, corrigiret wird. Tact 13 haben wir beym andern *a* den Accord wieder verwechselt, sonsten hätte die rechte Hand also fortschreiten müssen:



Hier sind nun beyde Hände sehr nahe zusammen, allein die oberste Stimme hat eine sehr schlechte Melodie. Im 16ten Tact siehet es wunderlich aus, da wachsen die Stimmen von 2 bis auf 4: und wenn zu *d* der Griff $\frac{6}{5}$ kommen soll, so ist die Resolution der None sehr verworren, besser schickte sich in diesem Fall ein reiner Accord. Die Zerstreuung hat auch so oft nicht geschehen können, darum ist die Art der Fortschreitung der rechten Hand, so wie wir sie in unserm Exempel finden, dieser vorzuziehen.

Eine Falsa.

7) Es ist eine Falsa (vide Cap. VI. §. 30.) wenn sich die Sexte major zur kleinen Quinte gesellet, als hier Tact 14 und 28 zu *H*, oder wenn sich die Sexta superflua zur vollkommenen Quinte thut, als Tact 29 zu *F*, (da die Quinte *c* noch bey Eintretung der vergrösserten Sexte *dis* muß liegen bleiben.)

Wie unser Exempel zu untersuchen.

8) Nun untersuche man, ob nicht eintrifft, was Cap. VI. §. 29. von der Resolution der Dissonanzien überhaupt ist gesaget worden, nemlich, daß die grosse Dissonanzien über sich, die kleinen aber unter sich resolviren, und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen; man betrachte deswegen die ausgesetzten Griffe, worin $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$, 7, 43, und 9, ja 6 und * befindlich; so wird man die Richtigkeit von obiger Haupt-Regul finden.

Von der Nona.

9) Die Verdoppelung der Terzie beym Sexten-Griff ist hier auch wohl zu merken, als im 16 und 18ten Tact ist die Terzie verdoppelt, damit die 9 in der obersten Stimme möchte präpariret werden. Es gefällt mir der Nonen-Griff am besten, wenn die 9 oben lieget. Im 25sten Tact ist auch eine Falsa, da die Terzie major sich zur kleinen None gesellet.

Wie die Triolen zu spielen.

10) Sonsten gehet hier der Baß mehrentheils in Vierteln einher. Tact 17 und 19 hat nur vier Achtel, dazu die rechte Hand nur Einen Griff thut, die drey letzten macht die linke allein nach. Tact 9 bis 12 hat der Baß Triolen, da drey dergleichen Achtel ein Viertel ausmachen. In der Violin, die wir zu diesem Exempel gesetzet haben und unten folgen soll, finden wir Tact 7 und 8 dergleichen Triolen, daraus ein Anfänger die Mensur dieser Triolen vorher hören kan, damit er sie desto leichter und geschickter möge nachmachen können. Tact 11 und 12 gehet es eins ums andere, wenn der Baß sie gemacht, so macht die Violin sie nach. Man hat in

der

der Mensur der Triolen dahin zu sehen, daß man sie fein egal und zusammenhängend mache, nicht als wenn die erste Note ein Achtel und die beyden andern Sechszehn-Theile wären, auch nicht so, daß man aus den beyden ersten Noten wolte Sechszehn-Theile und aus der letzten ein Achtel machen, man muß im Spielen auch nicht eine Figur (so nennet man eine Anzahl Noten, welche Achtel, 16-Theile 2c. sind, und 3 bey 3, 4 bey 4, oder 6 bey 6, durch Einen oder mehrere Striche zusammen gezogen stehen. Eine kleine Figur von 4 bis 6 Noten lässet sich leicht übersehen, mit welchen Fingern sie zu machen sind, und worin ihre Gleichheit oder Ungleichheit bestehet, allein wenn 16 Sechszehn-Theile oder wohl gar 32 Zwey und dreyssig-Theile Eine Figur ausmachen, so erforderts schon eine Uebung sie recht in der Geschwindigkeit einzusehen, am gewöhnlichsten ist es im ganzen Tact immer 4 und 4 Sechszehn-Theile, und 8 und 8 Zwey und dreyssig-Theile zusammen zu ziehen, im Tripel-Tact ziehet man 6 Achtel, oder 4 und 4 Sechszehn-Theile zusammen, im zusammen gesetzten Tripel, als $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$-Tact werden gemeiniglich 6 Sechszehn-Theile zusammen gezogen, dazu ist das Gesicht schon gewöhnet; die langen Figuren, da zuweilen eine ganze Zeile damit ausgefüllet ist, sind dem Spieler lange so commode nicht,) von der andern ablösen, oder hier nicht zwischen drey und drey Noten ein klein wenig inne halten, sondern sie müssen fein fliessen und zusammen hängen nach ihrer rechten Zeit-Maasse. Man koppelt auch wol zwey solcher Figuren von Triolen zusammen und macht eine kleine 6 mit einem Bogen darüber, welche Figur zwey Paar Triolen mit Einem Griff anzeiget.

Eine lange Noten-Figur von vielen 16-theilen ist incommode für die Augen.

11) Bey halben Tacten, wozu nur Ein Griff gehöret, darf die rechte Hand eben nicht liegen bleiben, sondern sie machets wie Tact 25 zu sehen. Hat ein halber Tact aber zwey Signaturen über sich, so macht die rechte Hand Viertel, wie Tact 15, 18 und 19 zu sehen. Hat ein halber Tact drey Signaturen, wie hier Tact 29, so ist der erste Griff ein Viertel und die beyden letzten sind Achtel. Die beyden Signaturen, die in der Zeit-Maasse als Achtel sollen gemachet werden, müssen immer etwas nahe zusammen stehen, so weiß der Accompagnist hieraus, ob die beyden ersten oder die beyden letzten als Achtel sollen angesehen werden. Hat aber ein halber Tact einen Punct und drey Ziffern nach der Reihe über sich, wie Tact 26, so schläget die rechte Hand Viertel. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den ganzen Tacten. (vide Tact 32, 33, 34.)

Accompagnement halber Tact-Schläge.

12) Schließlich erinnere man sich beym 28sten Tact, da wir im Accord zu *f* die Octave weggelassen, was Cap. III. §. 9. vom ungeschickten Gang ist gesaget worden. Bey Uebung dieser und der folgenden Exempel muß man nicht seine Lust in der Melodie, sondern in der Fertigkeit, sie accurat nach allen ihren Signaturen Tact-mässig zu treffen, suchen; dahero

Gebrauch dieser Exempel.

wollen wir nun auch diesem Exempel eine Violin geben, damit man Gelegenheit habe, eine Fertigkeit im Treffen zu erlangen.

Das vorige Exempel mit einer Violin.

§. 5. Im vorigen Exempel aus *d dur* hatte der Baß einige Pausen, hier wollen wir nun der Violin zuweilen eine geben:





Das dritte Exempel, worin es viel Septimen gibt.

§. 6. Jetzt ist es Zeit, daß wir auch ein Septimen-Exempel geben: denn nach den Sexten-Griffen kommt die Septime auch am meisten vor, und zwar auf allerley Art und Weise; davon ein angehender Accompagnist muß unterrichtet seyn. Wir wollen das Exempel erstlich mit ausgesetzten Griffen geben, und hernach einige Anmerkungen darüber machen. Hier ist es im zwey Viertel-Tact.

Munter.



Anmerkungen.

Septimen-Griff ist hier zu merken.

1) In diesem Exempel hat man nun Gelegenheit, sich die Septimen recht bekant zu machen: sie lieget hier fast allezeit vorher und resolviret in allen Fällen unter sich; bald bleibet der Baß bis zur Resolution stehen, da denn die 6 darauf folget, als Tact 7, 10, 11. Bald verändert der Baß seine Stelle, wie Tact 25, 26, 34, 36, 38 und 51 geschehen, und die Resolution geschiehet doch in eben der Stimme, darin sie gelegen. Tact 27 — 29 haben wir den Septimen-Gang, und Tact 22 — 24 ist eine kleine Variation dieses Septimen-Ganges, da der Septimen-Griff zur kleinen Pause muß angeschlagen werden (vide Cap. IV. §. 9.). Bey diesem Septimen-Gang ist am sichersten, daß man, wenn die Septime oben lieget, die 5 und 3, wenn sie aber unten lieget, die 8 und 3 dazu nimt; wie wir denn schon im ersten Abschn. Cap. XV. §. 2. in der 8ten Anmerkung davon deutlich gehandelt, und die Richtigkeit der Præparation und Resolution der 7 im Septimen-Gang gezeiget haben.

Septima im Durchgang ohne Quinte.

2) Die Septime im Durchgange leidet keine Quinte, sondern alsdenn nimt man entweder nur bloß die 3 dazu, als Tact 4, oder man nimt auch wohl noch die Octave dazu, wie Tact 16 und 17 zeiget. Bey einzelen Septimen-Griffen, wenn nemlich die darauf folgende Note keine 7 hat, hat man sich für verbotene Quinten zu hüten, davon beliebe man den 1sten Abschn. Cap. XVII. §. 14. wieder nachzusehen. Hier aber Tact 12, 26, 34, 36 und 38 kan sie ohne Schaden mitgenommen werden.

Von der Präparation der Septime.

3) Man merke Tact 34, da ist die 7 zu *d* nicht präpariret, es ist hier eine Ellipsis (vide Cap. VI. §. 21.), nach der 7 zu *e* solte erstlich die 6 nachschlagen, so wäre dadurch die 7 zu *d* präpariret. Ein Anfänger aber hat dergleichen seltene Fälle nicht nachzumachen (es sey denn, daß der Baß es absolut nicht anders haben will, wie hier, da nach der 7 zu *e* keine 6 stehet), sondern er siehet immer darauf, daß seine 7 möge präpariret seyn; deswegen er denn zum Sexten-Griff die Octave mit nehmen muß, wenn eine 7 daraus kan vorbereitet (oder auch resolviret) werden, wie Tact 25, 26 bey *e* und *f* zu sehen. Ja zum Septimen-Griff selbst nimt man auch die Octave (selbst wenn die 5 oben lieget) wenn aus derselben eine 7 muß bereitet werden, als Tact 19, da zum Septimen-Griff zu *f* die Octave hat müssen genommen werden, um die 7 zu *g* vorzubereiten. Wird in der rechten Hand eine Fortschreitung von 2 Tönen erfordert, als hier Tact 5, so nimt man zur 7 nichts mehr als die darunter stehende Neben-Ziffer, hier stehet über *c* $\frac{7}{5}$, da brauchts nun weder 3 noch 8 zur Septime.

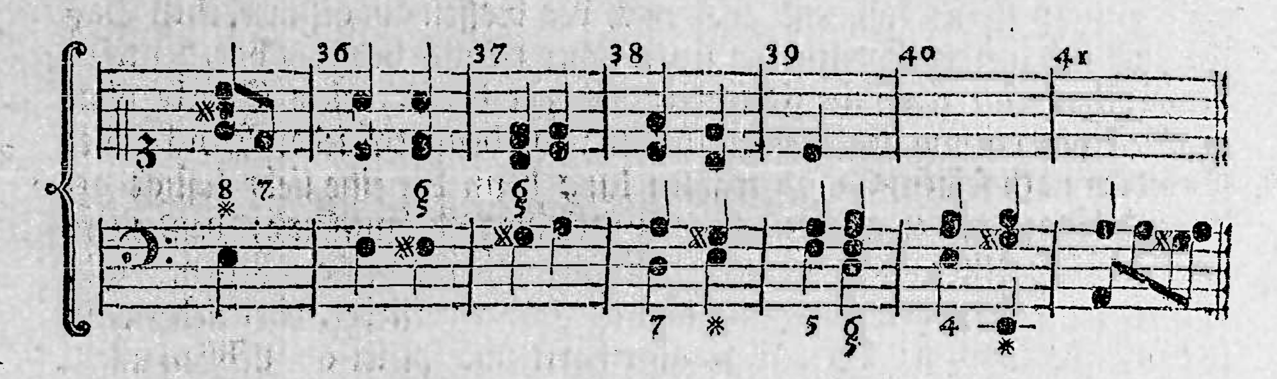
Wenn die kleine 7 nach der 8 schlägt.

4) Wir haben hier auch, daß die kleine 7 gleich nach der 8 folget, nemlich Tact 45, 46 und 50. Hierbey ist nun zu merken, daß man die 7 gerne in eben derselben Stimme folgen lässet, darin die 8 gelegen. Indessen

len ist es doch auch erlaubet, in die kleine 7 zu springen, wie wir hier Tact 35 bey *e*, worüber 87 stehet, gethan haben: denn hier ist die 7 nicht in der Stimme geblieben, darin die 8 gewesen, nemlich im Tenor, sondern es ist die 7 in der obersten Stimme genommen worden, und diß darum, damit die rechte Hand zur Præparation und Resolution der folgenden Dissonanzien möchte Platz bekommen. Gesetzt aber auch, daß die folgende Note *f* auch keine 7 (als um deren Vorbereitung willen die 8 zu *e* hat stehen bleiben müssen) sondern einen reinen Accord über sich hätte, so müßte die rechte Hand in ihrer Fortschreitung also seyn, daß man im Accord zu *f* den Unisonum in die Terzie setzte; dadurch aber käme die rechte Hand endlich so tief herunter, daß sie Tact 37 zu *a* nur die 5 und 3 hätte nehmen können: wer nun Tact 38 bey *e* seine Hand noch nicht wieder in die Höhe richten wolte, dessen Accompagnement würde folgender gestalt ausfallen.

Veränderung der Lage der rechten Hand,

oder sie geräth zu tief herunter.



Hieraus erhellet nun klar, daß die rechte Hand, so ofte sie dem Basse zu nahe kommet, bey einer bequemen Gelegenheit wieder zu erheben; und hiezu schickt sich am besten eine etwas lange Note, die einen reinen Accord hat; es muß aber, wie sichs ohne mein Erinnern verstehet, die Resolution einer Dissonans vorhero richtig geschehen seyn.

5) Tact 31 und 32 haben wir Wechsel-Noten, da die Signatur über einer in sich kurzen Note stehet, da denn die rechte Hand einen vierstimmigen Griff zu der in sich langen Note (zu der ersten und andern Note von den 4 Achteln) anschlagen kan. Tact 44 kömmt die 4 im Durchgange nach oben vor, als da sie weder Præparation noch Resolution bedarf, vide Cap. VI. §. 13. Das übrige dieses Exempels ist aus vorigem schon bekant, deswegen überlasse hiemit dem Liebhaber die nähere und ausführlichere Betrachtung dieses Exempels.

Wechsel-Noten.

6) Weil in diesem Capitel Uebungs-Exempel haben seyn sollen, so muß man sich nicht wundern, daß der Ziffern hier so viel sind; viele Bässe zu

Uebungs-Exempel müssen viel Ziffern haben.

zu andern musicalischen Stücken haben desto weniger, und werden dahero viel leichter als diese Exempel seyn. Ein Liebhaber wird leicht Gelegenheit haben, zu seinem Vergnügen hübsche Trios und Concerte und andere musicalische Stücke abzuschreiben oder abschreiben zu lassen, dazu denn der Baß oft leicht genug ist; deswegen habe mein Buch mit solchen leichten Bässen und Stücken nicht vergrössern wollen, zumal da Cap. IV. und VI. schon verschiedene leichte Uebungs-Exempel vorgekommen sind.

Von der Violin-Stimme unserer Exempel.

§. 7. Wir wollen anietzo unserm Basse eine Violin zusetzen. Wer die Melodien, welche bis hieher zu den Bässen sind gesetzet worden, beurtheilen will, der muß auch hiebey nicht vergessen zu bedenken, wie ich auch hierin mehr gesuchet habe einen angehenden General-Bassisten zu unterrichten, als blosser Dings zu belustigen. Wer aber diese Exempel fertig cum judicio spielen kan, und zwar nach den blossen ausgeschriebenen Bässen, und sich meines schriftlichen Unterrichts treulich bedienet hat, der wird gewiß schon eine ziemliche Fertigkeit erlanget haben, viele Stücke ohne grosse Vorbereitung begleiten zu können; da denn ein ieder Stücke oder Melodien nach seinem Genie wählen kan: denn der eine liebt lustige geschwinde Sachen, der andere hingegen sittsame und langsame; dem einen gefällt dieses, dem andern aber jenes Componisten Arbeit am besten. Ein anderer hat sich in den heutigen galanten Gout verliebet, oder liebet bunte künstliche Sachen; der andere aber höret und spielet am liebsten ungekünstelte und leichte Sachen, deren Inhalt er bald fassen kan. Wer ferner Lust zur musicalischen Gelehrsamkeit hat, der findet anietzo Bücher genug, (deren ich in diesem meinem Werke auch hin und wieder verschiedene angeführet habe) darin er studiren kan. Was aber zum ordentlichen (denn vom manierlichen ist mein Zweck nicht gewesen zu schreiben) Accompagnement gehöret, und womit ein Liebhaber sich anfangs auch wohl begnügen lassen kan (denn das ordinaire regelmässige Accompagnement muß man doch erstlich fertig inne haben, ehe man sich zum manierlichen wendet), so gibt dieser Tractat davon einen deutlichen und aufrichtigen Unterricht, also daß einer gewiß schon den General-Baß daraus wird lernen können. Wer ihn bey der Information brauchen will, der kan seinem Discipel manche Exempel transponiren lassen, und selbige nach eigenem Gefallen in schwere Ton-Arten versetzen lassen, als mit welcher Transposition wir das Papier nicht haben anfüllen wollen, weil dergleichen leicht von andern geschehen kan. Was die Violin zu diesem Exempel betrifft, so habe mit Fleiß hin und wieder kleine Pausen, Bindungen oder auch Rückungen angebracht, wie hier zu sehen.

Unterschiedener Geschmack der Liebhaber der Music.

Dieser Tractat lehret den ordentlichen Gen. Baß,

und kan bey der Information darin dienlich seyn.

Munter.



Volti subito.







§. 8. Nun wollen wir noch ein Exempel im Tripel-Tact hersetzen, und zwar aus dem gebräuchlichen *g dur*; die darüber ausgeschriebene Griffe wird ein Liebhaber so brauchen lernen, daß er hernach im Stande ist, es auch ohne selbe accompagniren zu können.

Das vierte Exempel.

Nach Belieben etwas munter.

Volti subito.





Anmer=

Anmerkungen.

urze An-
erkungen
erüber.

1) Wenn 43, 76, 87 und 65 über einer Note stehet, so hat man bey geschwinder Mensur nicht nöthig, den ganzen Griff noch einmal wieder anzuschlagen, sondern man darf nur in diesem Fall die Dissonanz auflösen, wie hier Tact 4, 6, 11, 13, 21, 36, 42 und 47 geschehen. Siehe auch Tact 10, 24 und 46, da abermal nicht nöthig war, alle Töne der rechten Hand zu repetiren.

2) Tact 14 ist der Griff zu *e* zum andern mal mit der Octave oben genommen worden, um der Melodie willen, eben wie auch Tact 24 geschehen. Tact 30, 31 und 32 schlägt die rechte Hand vierstimmig, weil dieser vollstimmige Griff auch der Inhalt der beyden folgenden ist, diese Vollstimmigkeit nun dauret bis zum letzten *A* des 32sten Tactes. Wer hier den Griff brechen will, und ein Harpeggio von unten nach oben machen, dem ist es erlaubt; sonsten kan man hier seine Hand auch zur Ausspannung gewöhnen.

ückungen
nd Wechsel-
oten.

3) Tact 39 und 40 hat der Baß eine Rückung, daran sich aber die rechte Hand nicht kehret, sondern bey ihrer egalen Mensur bleibet; hier sind auch Wechsel-Noten, nemlich *fis* und *Fis*, ich habe sie beziffert, damit man desto besser den Griff $\frac{5}{2}$ und $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ möge treffen können. Von Tact 42 — 46 ist das Accompagnement nur dreystimmig. Weiter finde nichts mehr nöthig hiebey anzumerken, ich müßte denn des Repetirens nicht müde werden können. Ein verständiger Leser wird sich nun schon wissen zu helfen, und aus dem vorigen gelernet haben, warum diß so, und jenes so gesetzet worden. Die Uebung des Tactes lasse man sich sonderlich auch bey diesem Exempel angelegen seyn.

Dasselbe
Exempel mit
iner Violin.

§. 9. Nun wollen wir diesem Exempel auch eine Violin zusetzen.

Nach Belieben etwas munter.

tr
tr
tr
tr
tr

Volti subito.



Beschluß.

Beschluß.

Hiemit schliesse nicht allein dieses Capitel, sondern zugleich den ganzen andern Theil meines **Clavier-Spielers**. Zwar hatte ich mir anfangs vorgenommen, diesem Theile drey Abschnitte zu geben, da der dritte denn hätte handeln sollen:

„Von der Kunst, zu einer Melodie ex tempore einen Baß setzen zu „können; von den Interludiis (Zwischen-Spielen) beym Choral-„Spielen und worauf dabey hauptsächlich zu sehen; wie ein schlech-„ter Baß zu variiren; von den alten Modis musicis (Ton-Arten), „so viel man davon, wegen einiger alten Kirchen-Melodien, noch „zu wissen nöthig hat; vom Orgel-Punct; vom Fantasiren oder „Spielen aus dem Kopfe, und woher die Einfälle zu nehmen; vom „Ausweichen in andere Ton-Arten und wie solches anzustellen; „von den betrüglichen Cadenzen; vom Sitz der Dissonanzien und „vom eigentlichen Gebrauch derselben; etwas vom manierlichen „General-Baß und vom Accompagnement bey Recitativen; vom „dreystimmigen und vollstimmigen Accompagnement; wie man „einen Baß aus der Partitur oder aus einer einzelen Haupt-Stim-„me selbst beziffern könne; etliche allgemeine Regeln nach einem „unbeziffertem Basse zu accompagniren. Von der Temperatur „und Stimmung eines Claviers. Wozu denn noch, als im An-„hange, hätte kommen sollen, ein klein musicalisches Lexicon, oder „Sammlung einiger musicalischen Kunst-Wörter nebst deren Er-„klärung; und endlich ein Register zum ganzen Werke.„

Allein ich habe es, verschiedener Ursachen wegen, vorerst bey gegenwärtigen beyden Abschnitten bewenden lassen müssen; es würde dieser andere Theil auch zu stark und zu kostbar geworden seyn.

Weil nun oben stehende Materien wohl verdienen, eben so weitläuftig und deutlich abgehandelt zu werden, als in diesen beyden Abschnitten mit dem Choral- und General-Baß geschehen: so könte vielleicht, wenn GOtt Leben und Gesundheit verliehe, ein dritter Theil bemeldete nützliche und wichtige Stücke abhandeln. Indessen ist dieser andere Theil doch schon vor sich complet, indem oben erwähnte Stücke als etwas apartes vor sich sind.

Indessen wünsche, daß meine Bemühung überhaupt zur Aufnahme der edlen Music, die so viele Liebhaber findet, und welcher es nie an Verehrern fehlen wird, und zur angenehmen Selbst-Information und auch zur Erleichterung bey der Information gereichen möge; insonderheit aber, daß ich meinerseits die Lehre vom General-Baß so deutlich und verständlich möchte abgehandelt haben (als woran fast nicht zweifele) als es zur Selbst-Information erforderlich ist. Schließlich gebe GOtt, der uns Menschen die edle Ton-Kunst und Harmonie zum unschuldigen Vergnügen verliehen hat, daß meine Arbeit zu seiner Ehre und zum Nutzen des Nächsten gereichen möge, alsdenn habe meinen Zweck vollkommen erreichet.

E N D E.



Inhalt.

Inhalt.

Caput 17.

Inhalt.

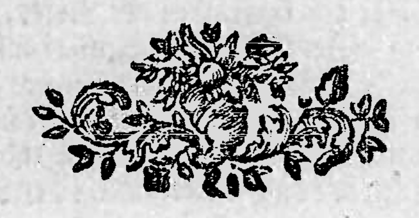
Anderer Abschnitt.

Vom General-Baß beym Accompagniren.

Inhalt.

Register,

der in diesem Werk vorkommenden Lieder-Melodien.



Verbesserungen zum andern Theil des Clavier-Spielers.

pag. 1. §. 2. lin. 2. nach **unbekante** streich das Comma weg.

p. 4. §. 1. lin. 6. statt **solche Frager**, setze **diese** Frager.

p. 15. §. 32. lin. 2. 3. statt selb-**vier**, setze selb-viert.

p. 18. §. 5. lin. 4 statt §. 198. setze *pag.* 198.

p. 21. §. 9. lin. 5. über *e f* schreibe einen kleinen Strich.

p. 24. §. 15. lin. 7. statt : ist *A*, setze : ist **sie** *A*.

p. 26. §. 20. In der Vorzeichnung von *dis dur* setze im dritten Spatio auch ein *.

p. 28. §. 23. lin. 20. ist gleichsam, setze ein Comma nach ist.

p. 32. §. 27. *A moll* im heruntergehen, setze vor *f* ein ♮.

ibid. *E moll* im heruntergehen setze vor *c* ein ♮.

p. 46. §. 4. lin. 2. **meines Griffes**, setze: **des Griffes**.

p. 48. §. 5. lin. 9. nach **recommendiren** setze ein Comma.

p. 56. §. 13. lin. 2. statt pag. 184 setze 183.

p. 60. lin. 1. oben, streich **auch** weg.

ibid. §. 6. lin. 16. hinter **die**, setze hinter **der**.

p. 64. §. 4. letzte lin. statt **und** zufrieden, setze **oder** zufrieden.

p. 68. §. 8. lin. 12. statt 9ten Tact liß 10ten Tact.

p. 69. §. 9. lin. 8. statt Cap. II. setze Cap. XI.

p. 71. §. 11. lin. 1. statt: **so ist die eben**, setze **so ist sie eben so**.

p. 72. §. 12. im Exemp. Tact 25 setze im Baß über *A* ein ♮ und Tact 27 im Discant setze nach *d* noch *c* und mache zwey Achtel daraus.

p. 76. §. 15. in der andern Randglosse muß es heissen: fällt oft statt eines * ein ♮.

p. 82. §. 7. lin. 16. streich das Comma zwischen minor deficiens weg.

p. 84. §. 9. lin. 16. statt: zu *e* **das** *cis*, setze: zu *e* **sonst** *eis*.

p. 85. lin. 2. erhöhet **er**, setze: erhöhet **man**.

ibid. lin. 3. erniedriget **er**, setze: erniedriget **man**.

ibid. §. 10. lin. 3. nach die Quinte *fis*) setze hinzu: zu *a* ist *fis*.

p. 99. §. 4. Anmerk. 2. lin. 4. statt Cap. VI. setze Cap. VIII.

p. 102. lin. 2. statt Cap. IV. setze Cap. II.

p. 107. §. 6. Anmerk. 1. lin. 5. statt wie der, setze: wieder.

p. 109. lin. 15. streich weg: **entweder überhaupt**.

p. 111. die letzte Zeile, statt, mit Basse, setze: mit **dem** Basse.

p. 120. lin. 10. **und** die darin, streich **und** weg.

p. 121. lin. 13. statt, **könte und müßte**, setze: **kan und muß**.

ibid. lin. 15. nach, allda nur, setze hinzu, **in den Noten**.

p. 122. §. 9. lin. 13. streich weg: **wir gehen also zu den Dissonanzien**.

ibid. §. 1. lin. 4. streiche das Comma nach **man** weg.

p. 126. lin. 9. statt, die 5 und 3, setze: die 5 und 8.

p. 130. lin. 5. von unten, statt, 2, 4 und 6ten, setze, 1. 3 und 5ten.

p. 136. lin. 2. statt: angezeiget, setze: anzeiget.

p. 141. §. 6. lin. 4. statt Octave, setze **Sexte**.

p. 170. letzte Zeile statt: **Man hiebey**, setze: **Man hat hiebey**.

p. 175. lin. 1. Tact. 20. die unterste Note im 2ten Griff muß *cis*, nicht *a* seyn.

p. 176. §. 29. lin. 12. in gerne, streich weg **in**.

p. 178. in der andern Columne 2) Hauptton. lin. 5. setze statt in 2dam *d moll*: in 2dam *e moll*.

p. 181. Tact 21. im Baß muß die erste Note *f* seyn.

p. 183. lin. 16. statt: **werden** dergleichen, setze, **wollen** dergleichen.

p. 201. lin. 4. von unten, **Grad höher**, setze hinzu: **gehet.**

p. 209. lin. 25. statt, **siehet man**, setze: **so siehet man.**

ib. lin. 5. von unten, statt: **da müste nun**, setze: so müßte.

p. 212. lin. 1. a muß ein Viertel seyn, und das darunter stehende c ist ein 16theil.

p. 226. lin. 5. von unten, statt, angeführet **werden**, setze angeführet worden.

p. 244. §. 6. lin. 4. statt §. 17 setze: §. 7.

p. 257. im Ex. aus *f dur* im Disc. muß statt des Punctes unter e, c stehen, da denn c *b* Sechszehntheile werden.

p. 265. im Ex. aus *A moll* Tact 5. setze unter der ersten Terzie e c a einen ganzen Tact.

p. 278. §. 5. lin. 4. statt: **wir**, setze: **wie.**

p. 281. lin. 3. nach **vierstimmig**, setze, **nehmen.**

ibid. lin. 26. setze hinter 8 ein ;.

ibid. §. 10. letzte Zeile, setze abbreviatur von $\frac{6}{4}{2}$.

p. 282. in der Sign. Tabelle muß unter 7 nicht $\frac{4}{2}{+8}$ sondern $\frac{4}{2}{+5}$ stehen.

p. 284. lin. 3. statt, im XII. Cap. setze: im X. Cap.

ib. lin. 5. statt §. 1. **die 5te Anm.** setze: §. 5.

p. 287. §. 14. lin. 7. nach worden, setze: ;.

ib. lin. 7. statt, **denn es gibt**, setze: **doch es gibt.**

ib. lin. 8. streich das Wort **ungeschickte** weg.

ib. lin. 10. spielen darf, setze hinzu: *vide II.* **Abschn.** *Cap. III. §. 12.)*

p. 295. §. 21. am Ende, nach verdoppelt worden, setze: abzuhandeln.

p. 296. lin. 6. Tact 1. streich im letzten Griff *A* weg.

p. 350. lin. 5. §. 12. nach, rechten Hand, setze: **zuweilen.**

p. 362. §. 2. lin. 3. **einem** Liebhaber, setze: **ein** Liebhaber.

p. 366. lin. 20. **wehlen**, setze: zu wehlen.

p. 367. lin. 4. statt, **denn**, setze: **sonsten.**

p. 369. lin. 3. Tact 1. vor der vierten Note setze ein ♮.

p. 373. lin. 2. statt, **nicht**, setze: **bald.**

p. 375. lin. 4. nach **geschlagen**, setze: **wird.**

p. 377. Im Ex. lin. 1. Tact 3. unter der ersten Note setze statt der 5 eine 8.

p. 385. lin. 4. von unten, statt, **erwählet**, lies, **erwähle.**

p. 386. im Ex. lin. 2. Tact 6. mache einen Bogen über *e H E*.

ib. lin. 3. Tact 1. unter der ersten Note a setze statt 5 eine 8.

p. 390. im Ex. lin. 7. Tact 2. vor der 5ten Note setze ein ♮.

p. 397. lin. 3. nach **so müde** setze ein Comma.

p. 398. §. 7. lin. 3. statt, in **diesen**, setze: in **diesem.**

p. 404. lin. 2. statt (wie §. 12) setze: (wie §. 14.)

ibid. in der letzten Zeile Tact 1. müssen die vier ersten Noten auch 16theile seyn.

p. 406. im Ex. Tact 11. wird im ersten Griff das erste *d* weggestrichen, und das Viertel *d* gehöret über $\frac{a}{f}$.

p. 418. §. 22. lin. 1. nach durchgehenden, setze hinzu: **Noten.**

p. 500. lin. 30. statt, so hat die, setze: so hat **doch** die.

pag. 513. lin. 1. das c, setze: das d.

pag. 533. Im Inhalts-Register, lin. 3. statt ehret, setze: **lehret.**